

## Interview mit K.O. Götz

Die Fragen für das Städel Museum stellten Eva Mongi-Vollmer und Katharina Knacker  
Die Antworten wurden von K.O. Götz, gemeinsam mit Rissa erarbeitet  
Oktober 2012

Städel: In Ihren „Erinnerungen“ und diversen Interviews haben Sie uns schon zahlreiche Informationen geliefert. Ergänzend würden wir Sie gerne fragen, wie Ihnen klar wurde, dass das Malen der „Fimmel“ ist, der Sie durchs Leben begleiten würde. Welches Selbstverständnis haben Sie als Künstler und wie vereinen Sie dieses mit der Arbeit als Lyriker, Herausgeber und Künstlerförderer?

K.O. Götz: Obwohl mir mein Vater, als ich vierzehn Jahre alt war, eine Staffelei schenkte, die ich sofort mit Micky-Mäusen vollmalte, wollte er nicht, dass ich Maler werde. Diesen Widerspruch habe ich nie verstanden. Er meinte, dass ich stattdessen Textil-Ingenieur auf der höheren Webeschule in Aachen werden sollte. Ich habe dann drei Semester an der Webe-Schule studiert. Gleichzeitig bin ich aber heimlich auf die Kunstgewerbeschule in Aachen gegangen, um dort etwas über moderne Kunst zu lernen. Mein Vater kam bald dahinter, dass es nichts mit dem Textil-Studium würde. Daher benutzte er dann immer folgenden Satz, wenn er mir die Kunst auszureden versuchte: „ Du hast ja einen Fimmel mit Deiner Kunst, Du wirst Dich noch umgucken, wenn Du dabei erfolglos bleibst.....“. Diese Sätze haben mich nicht von der Kunst abgehalten.

Das Selbstverständnis, Künstler zu werden, wächst im Laufe des Lebens. Wenn man jung ist, hat man zu allererst die künstlerische Arbeit im Sinn. Bei mir war es die Malerei. An Dichten und seine Erfahrung in Kunst weiterzugeben oder gar eine Zeitschrift herauszugeben, daran denkt man erst, wenn man bereits eine eigene künstlerische Konzeption gefunden hat. Ich bin ja kein Dichter-Künstler wie zum Beispiel William Blake und andere. Dann hat mir der Hitler neun Jahre meines Lebens gestohlen. Von 1936 bis 1938 wurde ich zum Jägerleitoffizier der Luftwaffe ausgebildet. Der von dem Verbrecher Hitler 1939 angezettelte zweite Weltkrieg war der Grund, dass ich 1941 als Soldat nach Norwegen eingezogen wurde. 1945 als der Krieg zu Ende war, war ich einunddreißig Jahre alt und musste sehen, dass ich den Anschluss an die moderne Kunst fand, die Hitler 1937 als entartet gebrandmarkt hatte.

Städel: Hatten Sie eine „Strategie“ oder ein bestimmtes Vorgehen, um in der Kunstszene Fuß zu fassen und Kontakte zu knüpfen?

K.O. Götz: Künstlerisch knüpfte ich mit meiner Arbeit erst einmal bei der abstrakten Kunst an (hatte ja 1942 Willi Baumeister geschrieben und ihn 1943 in Stuttgart besucht). Der französische Surrealismus hat mich durch seinen Automatismus in der Literatur auch beeinflusst (siehe meine figuralen Monotypien von 1946 bis 1949). Da ich ab 1948 eine kleine Kunstzeitschrift „Meta“ herausgegeben habe, um Kontakte mit ausländischen Künstlern und Literaten nach Westdeutschland herzustellen, bekam ich 1949 Kontakt mit den CoBrA-Künstlern in Amsterdam und darüber hinaus mit der Kunstwelt in Paris. Diese beiden Kontakt-Ströme verhalfen mir dazu, bis Anfang 1960 in den europäischen Ländern Holland, Frankreich, Belgien und Italien ein wenig Fuß zu fassen.

Drei Galerien haben mich damals dabei unterstützt: Die Galerie 22 mit Jean Pierre Wilhelm als Inhaber der Galerie in Düsseldorf, Daniel Cordier in Paris und Bruno Sargentini mit der Galerie L'Attico in Rom.

Der gemeinsame Auftritt von uns vier informellen Quadriga – Künstlern (Otto Greis, K.O. Götz, Bernard Schultze und Heinz Kreutz) 1952 und 1953 in der Zimmer-Galerie Franck in Frankfurt/Main war nur ein kleines Zwischenspiel in meinem Fortkommen. Der Inhaber der Galerie, Claus Franck, war bei einer Versicherung beschäftigt und daher finanziell nicht in der Lage, uns vier Informelle in den sich ab Anfang und Mitte der 1960er Jahre immer stärker entwickelnden Kunstmarkt einzufädeln. Aber seine Tat war: er hatte uns schon sehr früh als unbekannte Maler mit einer neuen künstlerischen Konzeption in Frankfurt vorgestellt.

Städel: Wie sehen Sie die deutsche Kunstszene – ihre Entwicklung und Internationalisierung?

K.O. Götz: Es stellte sich im Laufe der 1960er Jahre heraus, dass die informelle Kunst in ihrer Reputation schnell von vier neuen Bataillonen von künstlerischen Konzeptionen abgelöst wurde. Da waren die deutschen Zero-Künstler Otto Piene, Günther Uecker und Heinz Mack in Düsseldorf. Dann kam mit Macht die US-amerikanische Pop-Art nach Europa, die auch hier gehandelt wurde. Außerdem entwickelten zwei meiner besten Studenten, Sigmar Polke und Gerhard Richter, ihren kapitalistischen Realismus, der meines Erachtens eine europäische Antwort auf die anglo-amerikanische Pop-Art darstellte. Schließlich wurde in dieser Zeit Marcel Duchamps künstlerisches Erbe in den USA neu entdeckt, so dass die daraus resultierende Concept Art in vielen Formen ab 1970 bei nicht wenigen KünstlerInnen Anhänger gewann. Man denke nur an die singulären Arbeiten von Franz Ehrhard Walther, der Anfang der 1960er Jahre zu mir in die Klasse kam, weil er in der Städelschule in Frankfurt am Main keine Unterstützung für seine neuen Ideen gefunden hatte. Und erinnern wir uns an den Hype, den die Kunst von Joseph Beuys bei vielen KunstfreundenInnen für eine lange Zeit verursacht hat. Eigentlich kann man sagen, dass erst seit 2005 das Interesse an deutscher informeller Malerei wieder gewachsen ist. Ein Grund dafür könnte sein, dass sich ab dieser Zeit wieder erfolgreich agierende Galerien dem Informel widmen. Schließlich hat erst kürzlich eine Informel-Ausstellung unter dem Titel „Le grand geste“ im Kunstmuseum Düsseldorf stattgefunden.

Städel: Gab es einen Austausch zwischen den Kunstszene in Paris und Deutschland (Frankfurt)?

K.O. Götz: Sie fragen nach dem Austausch der deutschen Kunstszene mit der französischen. Dazu kann ich nur sagen, dass nach 1945 wir Deutschen von den Siegermächten, den Alliierten, auch kulturell umerzogen wurden. Das heißt, was die bildende Kunst anbelangt, so wurden sowohl von den USA aber auch von Frankreich aus Kunstaustellungen moderner Kunst nach Westdeutschland geschickt. Die französische Kultur-Politik ging sogar davon aus, unabhängig davon, dass Frankreich Besatzungsmacht war, dass Frankreich wie im 19. Jahrhundert gegenüber Deutschland in der bildenden Kunst immer noch führend wäre. So veranstalteten die französischen Kulturfunktionäre sogar in Westdeutschland Ausstellungen mit alter Kunst aus Frankreich. Die blühende, künstlerische Entwicklung in den 1920er Jahren, der Weimarer Republik, haben die Kultur-Hüter in Frankreich in dieser Zeit ignoriert.

Die künstlerischen Einflüsse, die ich in Paris erfuhr, waren geprägt von der Abstraktion von Hans Hartung und den mechanischen Malvorgängen eines Wols, vor allem aber hatte ich den Begriff des Automatismus aus der französischen Literatur des Surrealismus kennengelernt.

Die Ausstellungen aktueller Kunst, Bilder des Abstrakten Expressionismus aus den USA, waren für mich besonders interessant, da ich dadurch meine künstlerische Konzeption noch weiter modernisieren konnte. Der Automatismus des französischen Surrealismus hatte mich zwar bereits ermuntert, von einer abstrakten, kleinteilig-geometrisierenden Duktus-Malerei wegzukommen, aber die Freiheit der amerikanischen Abstrakten Expressionisten, die ihre Riesenleinwände auf dem Boden bearbeiteten, stimulierte mich, die Schnelligkeit des Malvorganges zu steigern und das auf großen Leinwänden, die auf dem Boden lagen - wohlgernekt auf der Basis meiner eigenen künstlerischen Konzeption.

Städel: Was verstehen Sie unter „Künstlergruppen“? Und wie kann man sich die Zusammenarbeit mit den Quadriga-Künstlern und mit anderen Protagonisten der Kunstszene vorstellen?

K.O. Götz: Um es klarzustellen, die Quadriga-Künstler haben sich nie als in einer Gruppe befindliche Künstler wahrgenommen. Dazu haben wir viel zu wenige Ausstellungen zusammen gehabt. Ich hatte dann in der Mitte der 1950er Jahre meine Kontakte in Paris und Ende der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre Kontakt zur Galerie 22, der Galerie Cordier in Paris und der Galerie L'Attico in Rom. Da ich im Sommersemester 1959 als Professor an die Kunstakademie in Düsseldorf berufen wurde, lernte ich auch Künstler der Gruppe 53 in Düsseldorf kennen (Gerhard Hoehme, Winfried Gaul, Peter Brüning u.a.). Wenn informelle Ausstellungen irgendwo stattfanden, dann stellte man natürlich mit den informellen Künstlern dieser Gruppe aus. Die schönen Zeiten der Gruppenbildung von Künstlern wie zum Beispiel zu Zeiten des Blauen Reiters und der Brücke-Künstler sind meiner Meinung nach seit dem zweiten Weltkrieg unwiederbringlich vorbei. Wahrscheinlich kämpft heute jeder KünstlerIn für sich selbst, zumal es keinen Stil in der Kunst mehr gibt und keine Kunstrichtungen. Der Begriff Postmoderne sagt alles.

Städel: Wie haben Sie die Entstehung eines Kunstmarkts in den 1960er Jahren wahrgenommen?

K.O. Götz: Nach 1960 entwickelte sich der Kunstmarkt in Westdeutschland stetig weiter. Die Galerie 22 machte 1960 leider zu. Wohingegen die Galerie Schmela in Düsseldorf, die im gleichen Jahr, 1957, wie die Galerie 22 eröffnet wurde, dort weiter gute Geschäfte im Rheinland machen konnte, mit Yves Klein, den Zero-Künstlern, Jean Tinguely, Konrad Klapheck, Joseph Beuys und einem gemischten Strauß von zeitgenössischen Künstlern aus den USA und Frankreich.

In Köln öffnete 1962 ein anderer potenter Kunsthändler eine Galerie, das war Rudolf Zwirner. Er war der erste Galerist in Westdeutschland, der 1965 US-amerikanische Pop-Art ausstellte. Es war also nicht das Informel, was in diesen Jahren die fähigen Galeristen interessierte, sondern eine nachgewachsene Kunst, geschaffen nach 1960. 1967 eröffnete dann der Kölner Kunstmarkt. Damit war für die damalige Zeit Köln die wichtigste Handels-Stadt für aktuelle Kunst nach 1960 geworden. Für die deutsche informelle Kunst gab es in den 1960er Jahren keine bedeutenden Galeristen mehr. Erst Anfang der 1970er Jahre gründeten Georg Nothelfer in Berlin und Marianne Hennemann in Bonn ihre

Galerien, die sich für deutsche informelle Kunst einsetzten. Leider war die Zeit für das Informel da auch noch nicht gekommen.

Städel: Wie war Ihr Selbstverständnis als Professor? Haben Sie einen Unterschied der Künstler-Generationen bemerkt?

K.O. Götz: Als Lehrer an der Kunstakademie verfolgte ich einfache Prinzipien. Ich habe keinen Wert darauf gelegt, meine SchülerInnen zu informellen Künstlern oder Künstlerinnen zu erziehen. Die freiheitliche Entfaltung eines jeden Studierenden ging mir über alles. Am wenigsten Arbeit machen die hochbegabten angehenden KünstlerInnen. Sie wissen in der Regel, was sie künstlerisch anstreben und sind daher fleißig und gehen ihren Weg. Mehr Arbeit machen die mittleren Begabungen. Sie muss man oft während der Kunstkorrekturen bei formalen Fehlern mit der Nase darauf stoßen, sonst sehen nur wenige, was sie geschaffen haben. Mit Hochbegabten dagegen kann man über alte und neue künstlerische Konzeptionen reden und mit mittleren Begabungen über Maltechnik und Formfehler.

Der Unterschied der Künstlergenerationen zeigt sich durch unterschiedliche künstlerische Konzeptionen.

Städel: Im Städel Museum befinden sich mehrere Arbeiten von Ihnen: z.B. ein Gemälde Acryl auf Leinwand (122 x 91 cm) ohne Titel aus dem Jahre 1956, eine Schenkung von Margarethe und Klaus Posselt. Oder ein Aquarell (535 x 375 mm) Komposition ohne Titel, welches 1953 auf der zweiten Ausstellung in der Zimmergalerie Franck vom damaligen Städelkustos Dr. Schwarzweller erworben wurde. Welchen Bezug haben Sie zu diesen Arbeiten und zum Städel Museum im Allgemeinen?

K.O. Götz: Der Name Dr. Schwarzweller ist mir im Gedächtnis geblieben. Aber ich erinnere mich nicht daran, dass er bei Franck eine Gouache von mir gekauft hat. Der Kauf einer Papier- Arbeit ging also 1953 vom Städel aus, aber die beiden Städeldirektoren Ernst Holzinger von 1938 bis 1972 und Klaus Gallwitz von 1974 bis 1994, haben in keiner Weise Interesse an meiner Kunst gezeigt. Holzinger hatte den Ruf damals, dass er sich sowieso nur für alte Kunst interessieren würde, da war mir der Mann egal. Rissa hat mir jetzt erst erzählt, sie hätte im Internet gelesen, dass Holzinger doch mehr mit den Nazis zusammengearbeitet habe, als ich es als Soldat tun musste. Er wäre 1941 von der Reichskulturkammer als einer der Sachverständigen für jüdisches Kulturgut ernannt worden. 1959 habe ich Frankfurt am Main verlassen, da ich jetzt unseren Lebensunterhalt durch meine Professur in Düsseldorf verdienen konnte.

Und so wie Frankfurt am Main die Quadriga-Künstler in den 1960er und 1970er Jahren vergessen hat, so habe ich seit Düsseldorf Frankfurt vergessen. Als ich noch ab 1950 in Frankfurt wohnte, waren ich und meine Familie arme Schlucker. Meine erste Frau Annelie musste bei einem befreundeten Notar für 120 DM im Monat juristische Papiere abtippen, um mich und unsere zwei Kinder durchzubringen. Da hätte, wenn auch keine finanzielle, eine moralische Unterstützung der amtlichen Kunsthüter der Stadt unsereins Auftrieb gegeben.

Noch vor der Wende Ende der 1980er Jahre erreichte uns etwas Positives aus der Stadt. Es kam Peter Iden als dynamischer Sendbote zu uns, verbrachte einen schönen Nachmittag in unserem Haus und kaufte für die Stadt Arbeiten von mir.

Und als die Quadriga-Künstler 2002 den geldlosen Binding-Preis von Frankfurt bekamen, trafen wir die damalige Oberbürgermeisterin Petra Roth in ihrem Amtszimmer. Dort sahen wir zu unserer Überraschung und Freude, dass sie Bilder von uns Quadriga-Künstlern an den Wänden hängen hatte.  
|

Eines Tages kam vom Städel-Museum Dr. Martin Engler zu uns zu Besuch. Er interessierte sich für mein Werk. Aber es wird zu meinem hundertsten Geburtstag, 2014 in diesem Museum trotzdem keine Ausstellung meines Werkes geben.

Margarethe Posselt ist mit meiner Frau Rissa und mir befreundet, und wir sind erfreut, dass sie dem Städel, neben einem kleineren Format, auch eines meiner schönsten „Wirbel“-Bilder mittlerer Größe geschenkt hat. Diese Aktion kam ziemlich plötzlich. Diese Gemälde, nicht mit Acryl, sondern mit Mischtechnik gemalt, sind zwar sehr gute Werke, müssten aber durch ein großes Format bereichert werden, um die Dynamik meiner Malerei so richtig zeigen zu können.

Es ist aber anders gekommen, so dass man mein Werk in Frankfurt nur marginal wahrnehmen kann, obwohl die Wiege meiner informellen Entwicklung in dieser in den 1950er Jahren hoch-dynamischen Stadt, anders als heute, steht.

Dieses Interview ist deshalb so ausführlich, weil meine Frau Rissa Daten und Ereignisse vervollständigt hat. Ansonsten hätte es keinen Zweck gehabt, überhaupt etwas mit meinem durchlöchernten Gedächtnis zu sagen.